



Facultade de Filoloxía

Traballo de fin de grao

Der *Doppelgänger* bei E.T.A. Hoffmann im Kontext der Schwarzen Romantik

Autora: Tamara Fernández Carou

Titor: Jaime Feijóo Fernández

Curso 2016/2017

Traballo de Fin de Grao presentado na Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela para a obtención do Grao en Lingua e Literaturas Modernas (Alemán)



Facultade de Filoloxía

Traballo de fin de grao

**Der *Doppelgänger* bei E.T.A Hoffmann
im Kontext der Schwarzen Romantik**

Entregado por Tamara Fernández Carou

Visto por Jaime Feijóo Fernández

Curso 2016/2017

Erst wenn wir verloren sind, fangen wir
an, uns selbst zu finden.

H.D. Thoreau

Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht die literarische Figur des *Doppelgängers* anhand von drei Werken des Autors E.T.A. Hoffmann: *Die Elixiere des Teufels* (1815), *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* (1815) und *Die Doppeltgänger* (1821).

Um die Wichtigkeit dieser Figur wahrzunehmen, gibt man in einem ersten Teil einen generellen Überblick des *Doppelgängers* in der allgemeinen Literatur. Man beschreibt diese Figur und analysiert kurz ihre Entwicklung im Laufe der Zeit, man untersucht sie aus verschiedenen Perspektiven (soziologischen, philosophischen und psychologischen) und man erwähnt verschiedene Varianten, die gebraucht werden um die Verdopplung darzustellen: Schatten, Spiegelbilder, *physische Doppelgänger* usw. Im zweiten Teil wird diese Figur in Hoffmanns Werke analysiert: man versucht die Hauptauslöser der Identitätsproblematik des *Doppelgängers* zu erklären (die Eltern, den Teufelspakt und den *animalische Magnetismus*), man erwähnt und exemplifiziert die Darstellungsvarianten dieser Figur bei Hoffmann und am Schluss untersucht man die weiblichen *Doppelgänger* und deren Rolle in den Werken.

Stichwörter: *Doppelgänger*, Spiegelbild, *animalischer Magnetismus*, Identität, Romantik

Summary

The following work aims to analyse the literary figure of the *Doppelgänger* throughout three selected works by the German author E.T.A. Hoffmann: *The Devil's Elixirs* (*Die Elixiere des Teufels*, 1815), *The Adventures of New Year's Eve* (*Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*, 1815) and *The Doubles* (*Die Doppeltgänger* 1821).

In order to be aware of the importance of this figure, the first part provides a panoramic view of the *Doppelgänger* in literature, focusing on different perspectives such as sociologic, philosophic and psychologic, as well as mentioning the different forms used to represent the duplication: shadows, reflections, look-alikes, etc. In the second part, I will analyse the figure of the *Doppelgänger* within Hoffmann's works, trying to explain what are the main sources of identity problems in this figure (Parents, Faustian Pact and *animal magnetism*). Besides, I will mention and exemplify the different forms of this representation along Hoffman's work. Finally, I will explore the roles of the Female *Doppelgänger* characters in the works of this author.

Keywords: *Doppelgänger*, reflection, *animal magnetism*, identity, Romanticism

Inhaltsverzeichnis

Abstract	4
Inhaltsverzeichnis	5
Einleitung	6
Gesamtansicht des <i>Doppelgängers</i>	7
1 Begriff und Herkunft der Doppelgängerfigur	7
1.1 Was ist ein <i>Doppelgänger</i> ?	7
1.2 Herkunft und Entwicklung des Doppelgängermotivs	8
2 Verschiedene Perspektiven der <i>Doppelgängerfigur</i>	13
2.1 Soziologische und philosophische Perspektive	13
2.2 Psychologische Perspektive	16
3 Darstellung des <i>Doppelgängers</i>	20
Analyse des <i>Doppelgängers</i> in E.T.A .Hoffmanns Werke	24
4. Die Identitätsproblematik des <i>Doppelgängers</i>	24
4. 1 Die Rolle der Eltern bei der Doppelgängerfigur	24
4.2 Der Teufelspakt	28
4.3 Der animalische Magnetismus	30
5. Darstellung des <i>Doppelgängers</i> bei Hoffmann	33
6. Die weiblichen <i>Doppelgängerinnen</i>	37
Schlussfolgerungen	42
Literaturverzeichnis	45

Einleitung

Die vorliegende Arbeit untersucht die literarische Figur des *Doppelgängers*.

Sie besteht aus zwei Hauptteilen: im ersten Teil wird der *Doppelgänger* in der allgemeinen Literatur analysiert, während im zweiten Teil dieser in drei Werken der „Schwarzen Romantik“ von E.T.A. Hoffmann untersucht wird: *Die Elixiere des Teufels* (1815), *Abenteuer der Sylvester-Nacht* (1815) und *Die Doppeltgänger* (1821).

Im ersten Teil versucht man zuerst den *Doppelgänger* zu beschreiben, auch wenn es nicht eine einfache Aufgabe ist. Denn es handelt sich um eine komplexe und dynamische Figur, die sich in Laufe der Zeit entwickelt hat und mit der romantischen Epoche eine neue Bedeutung aufnahm. In einem zweiten Punkt, analysiert man diese Figur aus verschiedenen Perspektiven (soziologisch, philosophisch und psychologisch): erstens wird der sozialer Hintergrund untersucht, um die Zerrissenheit des „modernen Ichs“ und das Bedürfnis einer literarischen Figur zu erklären, die die Entfremdung der Epoche symbolisieren kann: der *Doppelgänger*. Fichtes Philosophie und der Mesmerismus hatten auch viel zu tun mit der Erscheinung der Doppelgängerfigur. Letztlich werden in einem dritten Punkt verschiedene Darstellungen der Doppelgängerfigur genannt: der *physische Doppelgänger/Sosias*, Schatten, Spiegelbilder, Porträts, Transvestitismus, *Traumdoppelgänger*, usw.

Im zweiten Teil untersucht man im ersten Punkt die Identitätsproblematik und dessen Hauptauslöser: die Eltern, den Teufelspakt und den *animalischen Magnetismus*. Dann analysiert man die Doppelgängervarianten, die bei Hoffmann verwendet werden: der *Sosias*, der *Traumdoppelgänger*, Schatten, Spiegelbilder und Porträts. Schließlich untersucht man die weiblichen *Doppelgänger*, um deren Funktion bei Hoffmann festzustellen.

Das Ziel dieser Arbeit besteht also darin, ein Gesamtbild des *Doppelgängers* zu geben und festzustellen, warum diese Figur so wichtig für die romantischen Epoche war, und somit für E.T.A. Hoffmann.

Gesamtansicht des *Doppelgängers*

1. Begriff und Herkunft der Doppelgängerfigur

1.1. Was ist ein *Doppelgänger*?

Im Gegensatz zu dem, was man denken kann ist die Doppelgängerfigur nicht so einfach zu beschreiben, denn es handelt sich um eine dynamische literarische Figur, die im Laufe der Jahre sich in verschiedenen Richtungen entwickelt hat.

Das Wort *Doppelgänger* wurde zum ersten Mal vom deutschen Schriftsteller Jean Paul gebraucht. Forderer (1999) zitiert in seinem Werk *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800* einen Satz von Autor Jean Paul aus dessen Werk *Siebenkäs* (1796-1797), in welchem der deutsche Romantiker die Doppelgängerfigur als "...Leute, die sich selber sehen"¹ beschreibt. Anders gesagt handelt es sich um diejenigen Leute, die sein eigenes "Ich" gespaltet fühlen. Dieses *zweite Ich* kann durch verschiedene Weisen wahrgenommen werden, beispielsweise durch Phänomene wie Schatten, Spiegelbilder oder durch eine Person die eine extreme physische (sogar psychologische) Ähnlichkeit mit dieser hat². So extrem ist die Ähnlichkeit zwischen das *originale Ich* und sein

¹ Forderer, 1999, 40.

² Nur einige der wichtigsten Darstellungen des *Doppelgängers* werden erwähnt. Diese Figur kann durch verschiedene Weisen auftreten (Transvestitismus, Porträt, Zwillinge usw.) und manchmal müssen es nicht einmal identische Personen sein. Obwohl es zwar stimmt, dass die Schatten, Spiegelbilder und die physisch identischen Personen die am meisten gebrauchten Darstellungen des *Doppelgängers* sind. Mehr dazu im Abschnitt 5.

Doppelgänger, dass der eigene Jean Paul meinte, seine Hauptfiguren des *Siebenkäs* seien "zu einer in zwei Körpern eingepfarrten Seele"³.

Doch dieses Bewusstsein des eigenen 'Ichs', bis zum Äußersten getrieben, stößt die Person in den Wahnsinn und zwingt diese die ganze Zeit von etwas zu fliehen, dass in Wirklichkeit nur er selbst ist⁴.

Ein gutes Beispiel um diese irrationale Furcht vor sich selbst zu beschreiben, sowie die Verwirrung die das Selbstbewusstsein in die Person verursacht, ist es im Fall der Hauptfigur Schoppe in Jean Pauls *Titan* (1800-1803) zu finden, als dieser seinen eigenen Körper beobachtet und sich erschreckt weil er sein eigenes "Ich" erblicken kann

sobald "sein Blick zufällig auf seine Beine oder Hände [fiel]: so fuhr seine kalte Furcht über ihn her, daß er sich erscheinen und den Ich sehen könne. [...] Man sieht das am besten auf Reisen, wenn man seine Beine anschauet und sie schreiten sieht und hört und dann fragt: wer marschieret doch da unten so mit?"⁵.

1.2. Herkunft und Entwicklung des Doppelgängermotivs

Wenngleich die Doppelgängerfigur sich in der deutsche romantische Epoche gefestigt hat, entstand diese schon lange davor.

Es gibt viele Aberglauben und Volksmärchen, die sich auf die Existenz eines *Doppelgängers* beziehen. Ohne weiter zu gehen, ist der Mythos des Werwolfes ein antikes Beispiel des *gespaltenen Ichs*, denn die Person verwandelt sich plötzlich (bei jeder Vollmondnacht) in ein anderes Wesen, dass das *originale Ich* unterdrückt⁶.

³ Bär, 1997, 195.

⁴ Ein klares Beispiel dieses Wahnsinns und der Zerrissenheit des "Ichs" werden wir es anhand der Hauptfigur der *Elixire des Teufels* (1815-1816) Medardus wahrnehmen.

⁵ Forderer, 1999, 49.

⁶ Der Werwolfmythos erinnert uns vielmehr an einen *Doppelgänger* der Art von *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), wo die Erscheinung des *Doppelgängers* die Existenz des *originalen Ichs*

Ein anderes Beispiel sind die bösen Hexen, die sich plötzlich in ein wunderschönes Mädchen oder in dämonische Wesen verwandeln⁷.

Laut Cotarelo (2005) ist der erste Vorfahrer des *Doppelgängers* in der Gilgamesch Dichtung⁸ zu finden, die durch Layards Entdeckung der Asurbanipal Bibliothek (668-626 v.Chr.) entdeckt wurde. Im Gedicht erscheinen Gilgamesch und Enkidu, Gott und Mensch, die ein einziges "Ich" bilden bis der Tod sie trennt. Diese Einheit verwirrt manchmal den Leser, der nicht mehr weiß ob es sich um zwei identische aber verschiedene Personen handelt oder vielmehr um ein einziges Wesen, das in zwei geteilt ist⁹.

Erstaunlicherweise war der *Doppelgänger* nicht immer die schauerhafte und schreckliche Figur, die in dieser Arbeit behandelt wird und die so sehr den Romantiker und Nachfolger faszinierte. Viel anders wurde das phantasmagorische Erscheinen des *Doppelgängers* und die Verwirrung, dass dieses Phänomen dem Publikum beibrachte, als humoristisches Mittel verwendet.

Die Doppelgängerfigur lebte vor der Romantik, eine Epoche in welche die antiken Aberglauben und Mythen, die ein tragisches Ende voraussagten für diejenigen die sich mit seinen *Doppelgängern* begegneten, fast kein Gewicht mehr hatten (Glaube der sich mit den Romantikern wieder aufnehmen würde und dem *Doppelgänger* wieder seine "Dunkelheit" zurückgeben würde). So nahm diese Figur einen komischen Weg und entwickelte sich in ein Objekt der Lächerlichkeit.

Zwischen den wichtigsten Verwechslungskomödien finden sich *Die beiden Menaechmi* und *Amphitruo* (s.II v.Chr.) von Plautus. *Die beiden Menaechmi* übte einen großen Einfluss auf Shakespeare, der auf Folge von diesem Werk seine

annulliert, das heißt, dass sie nicht gleichzeitig erscheinen sondern es vielmehr zu einer Bewusstseinsspaltung kommt.

⁷ Auf diese konkrete weibliche *Doppelgängerfigur* werden wir später in *Die Doppelgänger* (1821) von E.T.A. Hoffmann eingehen.

⁸ Möglicherweise datiert auf 3000 v. Chr.

⁹ Für mehr Informationen über Gilgameschs Gedicht siehe Seiten 46-50 in *La fábula del otro yo* (Cotarelo, 2005).

*Comedy of Errors*¹⁰(1591/92) schaffte.

Cotarelo (2005) unterscheidet zwei Untergattungen des dramatischen *Doppelgängers*: “el doble gemelo o mellizo y el doble accidental o sin parentesco, donde hay una pareja de personas idénticas entre sí pero a las que no une lazo de sangre alguno”¹¹.

Die identischen Personen (besonders Zwillinge) wurden nicht nur verwendet um das Publikum zum Lachen zu bringen wegen den Verwechslungen. Der vorher erwähnte Autor hebt noch einen anderen Grund hervor wenn er sagt, dass

el doble, que es producto de la imaginación, de la fantasía, de la locura, sólo puede ser representado dándole consistencia física, material – dos personas idénticas – y buscándole alguna justificación racional – los hermanos gemelos – que la haga plausible. El teatro, incluso el fantástico, tiene que hacer siempre verosímil lo inverosímil [...] Lo que el doble teatral pierde en profundidad filosófica lo gana en visibilidad, en consistencia real¹².

Der dramatische *Doppelgänger* versucht nicht einen Identitätskonflikt zu äußern und gerade dies unterscheidet ihn vom modernen *Doppelgänger*, der gegen das 19. Jahrhundert erschien. Das Doppelgängermotiv spielt mit den Verwechslungen anhand von identischen Personen (oder durch Verkleidungen, Travestitismus usw.) doch es gibt nicht eine starke psychologische Bedeutung wie im Falle des modernen *Doppelgängers*. Deshalb ereignet sich auch nicht eine Invasion des *Doppelgängers*, die das romantische Subjekt dazu zwingt seine eigene Identität zu bewahren, denn das Erscheinen des *anderen Ichs* ist eine Bedrohung für diese.

Zusammenfassend hatte der dramatische *Doppelgänger* nur einen komischen Zweck, auch wenn Werke wie *Die beiden Menaechmi* einen großen Einfluss auf

¹⁰ Shakespeare aktualisierte den Plautus-Stoff, denn er multiplizierte die *Doppelgänger*: die Zwillinge Antipholus haben gleichzeitig zwei Diener die auch Zwillinge sind und viele Ähnlichkeiten gemeinsam haben, sowie denselben Namen.

¹¹ Cotarelo, 2005, 62.

¹² Ebd. 78.

spätere Autoren bewirkten¹³. Forderer (1999) macht das Hauptziel der klassischen Dramatikern deutlich, wenn er sagt, dass “alle Identitätsturbulenzen nur äußere Verwechslungen sind, also letztlich Torheit”¹⁴.

Wie schon gesagt, hat sich die Bedeutung der Doppelgängerfigur gegen 1800 in Bezug auf den dramatischen Doppelgänger sehr verändert. Dies hat viel damit zu tun, dass die Romantiker nach und nach dem Konzept des Unbewusstes sich näherten, dass erst mit der modernen Psychologie wissenschaftlich erklärbar wurde. Also stellt die Doppelgängerfigur dieses *verborgene Ich* dar, das die Leute manchmal wahrnehmen können und vor dem sie versuchen zu fliehen, um seine eigene Identität zu bewahren.

Diese “leere” Verwendung des dramatischen Doppelgängers hatte für die Romantiker keinen Sinn mehr. Ein klares Beispiel ist die Verarbeitung der *Beiden Menaechmi* anhand von Kleist, der eine Komödie in eine Tragödie verwandelt und einen *Doppelgänger*, für den die Frage nach dem Sinn der Dinge und seines eigenen Daseins stellt, darstellt.

Die moderne Doppelgängerfigur verbreitete sich weltweit und durch verschiedene Epochen. Zwischen den Klassikern des Doppelgängersmotivs finden sich Werke wie *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*¹⁵ (1814) von Adelbert von Chamisso; *William Wilson* (1839) von Poe; *Der Doppelgänger* (1846) von Dostojewski; *The portrait of Dorian Gray* (1890) von Oscar Wilde; *The private life* (1892) von Henry James und, selbstverständlich, viele Werke von E.T.A. Hoffmann wie *Die Elixiere des Teufels* (1815-1816), *Der Sandmann* (1817), *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* (1815) und *Die Doppelgänger* (1821).

Es ist nicht ein reiner Zufall, dass so viele Beispiele der Doppelgängerfigur zu finden sind. Die Romantiker haben die Weise gefunden, etwas viel schauerliches

¹³ Dies ist der Fall von E.T.A. Hoffmanns *Die Doppelgänger*(1821), wo der Plautus-Stoff in das Schema des romantischen Schauerromans angepasst wird.

¹⁴ Forderer, 1999, 22.

¹⁵ Dieses Werk würde einen großen Einfluss auf viele Autoren ausüben, so ist es nicht erstaunlich, dass wir viele Ähnlichkeiten und sogar explizite Hinweise dieses Werkes in *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* (1815) von E.T.A. Hoffmann finden können.

als ein entstelltes Ungeheuer darzustellen. Der *Doppelgänger* hat ein "normales" Aussehen und ist bekannt für diejenige Person, die dieses *andere Ich* sehen kann und eben dies ist so schrecklich: das eigene Ich verwandelt sich in einen Feind für sich selbst und ein bekannter Unbekannter bedroht das *originale Ich* mit dem Raub seiner Identität, die in Wirklichkeit seine eigene Identität ist, denn es handelt sich um die selbe Person. Diese Paradoxie und die scheinbare Normalität des *Doppelgängers* ist ausgerechnet der Grund, dass aus diese Figur die schauerlichste der Literatur macht.

Martín (2007) beschreibt die Doppelgängerfigur folgendermaßen:

El personaje duplicado [...] constituye un ser hipersensible, egocéntrico, megalómano y ensimismado, en ocasiones entregado al vicio y la depravación, a menudo dotado de cierto talento para la escritura, la pintura o la música [...] La peripecia del personaje duplicado suele enmarcarse en una estructura que evoca a la de una *Bildungsroman* en negativo, pues subraya su incapacidad para consolidar la esperable madurez¹⁶.

¹⁶ Martín, 2007, 37.

2. Verschiedene Perspektiven der *Doppelgängerfigur*

2.1. Soziologische und philosophische Perspektive

Die massive Erscheinung des modernen *Doppelgängers* in der Literatur hat viel mit den sozialen Verhältnissen der Epoche zu tun, sowie mit einigen historischen Ereignissen. Diese beeinflussten besonders die Romantiker einen bestimmten literarischen Weg zu nehmen.

Mit der Entstehung der Aufklärung stießen die Schriftstellern auf ein Problem: die Aufklärung unterbreitete ein neues Modell, das die Wissenschaft als die absolute Wahrheit bezeichnete, sodass diese eine Erklärung für alles hatte, sogar für Phänomene die in Wirklichkeit gar keine wissenschaftlich beweisbare Antwort hatten. Dieses System, von Horkheimer und Adorno (2000) als "totalitär wie nur irgendein System" beschrieben¹⁷, wurde von einigen Denkern der Epoche als Verursacher der Entfremdung des Menschen bezeichnet. Die Aufklärung zwang das Individuum, eine Realität die immer wissenschaftlich erklärbar war, zu ertragen. Die vorher erwähnten Autoren verweisen darauf, dass "das Programm der Aufklärung die Entzauberung der Welt war. Sie wollte die Mythen auflösen und Einbildung durch Wissen stürzen"¹⁸.

Deswegen befand sich das Individuum in einer Situation der Unterdrückung, in welcher die eigene Vernunft, durch eine Methode die von Anfang an festgelegt wurde, kontrolliert war. Wie schon gesagt, erweist sich dieses System als totalitär, vor allem wenn wir beachten, dass "selbst was nicht eingeht, Unauflöslichkeit und Irrationalität, wird von mathematischen Theoremen umstellt"¹⁹.

Diese Tatsache erklärt, warum die Romantiker so sehr an das Übernatürliche

¹⁷ Horkheimer und Adorno, 2000, 39.

¹⁸ Ebd. 15.

¹⁹ Ebd. 39.

und das Unerklärliche interessiert waren, denn sie weigerten sich zu akzeptieren, dass die Vernunft eine Antwort für alles hatte.

Selbst E.T.A. Hoffmann ist sehr kritisch in diesem Sinne mit seinen *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819-1821), wenn eine der Figuren, der Meister Abraham, sagt, dass die Existenz des *Doppelgängers* eine wissenschaftliche Erklärung hat. Kreisler²⁰ widerlegt diese Behauptung, wenn er sagt, dass die Menschen sich nach einer Welt sehnen, in der die Wissenschaft nicht eine Antwort für alles hat.

Neben der Aufklärung erschien ein anderes historisches Ereignis, das eine große Bedeutung für die Epoche haben würde: die industrielle Revolution.

Mit ihr entstanden verschiedene Veränderungen in der Gesellschaft, die ein *neuzeitliches Ich*²¹ mit sich brachten. Ein "Ich" das sich gezwungen sah, sich an eine Massengesellschaft anzupassen, die ihn mit dem Verschwinden der eigenen Identität drohte.

Also war der Gebrauch einer Figur, die das entfremdete Individuum der Epoche darstellen könnte, sowie seinen ständigen Kampf, um das eigene "Ich" zu bewahren, schon voraussehbar. Diese Entfremdung bringt das *neuzeitliche Ich* dazu, sich nicht selbst in seinem eigenen Körper zu fühlen, sondern irgendwo anders außerhalb dieser.

Fichtes Philosophie spielte eine wichtige Rolle für dieses moderne "Ich", das sich in dem neuen Gesellschaftsmodell nicht finden konnte. Diese Philosophie verwandelte sich, wie gesagt, in eine "Besessenheit" für die Romantiker und deshalb benötigten sie eine Figur wie der *Doppelgänger*, um ihre Unzufriedenheit irgendwie zu äußern.

In seiner *Wissenschaftslehre* (1794) sprach Fichte über das *absolute Ich* und verwandelte so das Konzept des "Ichs" in ein allmächtiges Subjekt²². Diese

²⁰ Kreisler ist E.T.A. Hoffmanns *Doppelgänger* und dieser glaubt gleichzeitig einen gemeinen *Doppelgänger* im Roman zu haben.

²¹ Forderer verwendet diesen Ausdruck häufig in seinen *Ich-Eklipsen* (1999).

²² Ziolkowski (1980) beschreibt Fichtes Theorie folgenderweise: "Fichte niega la existencia de cualquier realidad distinta del Yo Absoluto: primero, el Yo se afirma a sí mismo; luego, el Yo afirma el no-Yo

Autonomie des “Ichs” verursachte eine falsche Sicherheit, die mit der ergebnislosen Suche nach diesem *absoluten Ich*, bald zusammenbrechen würde. Denn diese Suche würde niemals enden, weil das Individuum in Wirklichkeit nur sein eigenes Selbst suchte. Diese Nachdenklichkeit des modernen Individuums der Epoche wurde nie zuvor so intensiv experimentiert. Forderer (1999) hebt in diesem Fall eine Warnung von Jean Paul hervor: “Die Theorie vom absoluten Subjekt, wenn sie radikal ernst genommen wird [...] führt in den Wahnsinn”²³.

Diese “Subjektivitätsüberdosis” löst im *neuzeitlichen Ich* ein Zerrissenheits- und Gespaltenheitsgefühl, das in der Doppelgängerfigur bemerkbar ist, wer “sich mal dort erblickt, wo es gar nicht ist, mal sich nicht dort erblickt, wo es eigentlich ist”²⁴. Aufgrund der Unterdrückung und Erstickung des Individuums dieser Epoche, erscheint der *Doppelgänger* nicht nur um das *absolute Ich* darzustellen, das das Subjekt umsonst zu erreichen versucht, sondern auch um die verborgene Seite der Person darzustellen, die sich anders verhalten möchte aber es, wegen sozialen oder moralischen Gründen, nicht verwirklichen kann.

Selbst Hoffmann fühlte sich gespalten in einer Beamtenwelt, in der er sich nicht einpassen konnte und sich immer mehr mit der Kunst beschäftigte, einer künstlichen Welt, wo er sich wirklich wohl fühlte. Deshalb ist es auch nicht überraschend, dass er das besitzende Bürgertum, das sich an die Gesellschaft gut anpasste und die Kunst nicht wirklich schätzte, sondern vielmehr als eine reine Verzierung sah und als ein Mittel, um seinen sozialen Stand zu verstärken, stark kritisierte.

Der *Doppelgänger* stellt den gespaltenen und unangepassten Mensch dar, der sich nicht zufriedengeben möchte wie im Falle des Bürgertums, das laut Hoffmann

(realidad externa), sobre el que puede ejercer sus facultades cognoscitivas. Para los escritores románticos de la primera época este acto de escindir la conciencia en un yo observador y un yo observado constituyó el fundamento filosófico de la creencia popular en los dobles” (Ziolkowski, 1980, 154).

²³ Forderer, 1999, 50.

²⁴ Ebd. 17.

in seinem Werk *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819-1821), folgenderweise beschrieben und so ihre Oberflächlichkeit hervorgehoben wird:

un gato filisteo lame sólo el borde exterior del plato de leche, aunque esté muy sediento, para no mancharse el hocico y bigote y presentar siempre buena apariencia, ya que la apariencia es más importante para él que saciar la sed²⁵.

2.2. Psychologische Perspektive

Fichtes Theorie des *absoluten Ichs* hatte einen großen Einfluss auf die Romantiker und deren Schöpfung des modernen *Doppelgängers*, doch Anton Mesmers *animalischer Magnetismus*, Methode die durch *Die Symbolik des Traumes*²⁶ (1814) von G.H. Schubert verbreitet wurde, war auch entscheidend für die Erscheinung der Doppelgängerfigur.

Der animalische Magnetismus war eine Art Hypnose, die möglich war weil, nach Mesmer, in alle Lebewesen ein magnetisches Fluid fließt, das der Verursacher aller Krankheiten war, wenn es nicht, wie es normalerweise machen sollte, zirkulierte. Um diese Krankheiten zu heilen, musste der Magnetiseur (Hypnotiseur) diese magnetische Strömung wieder in Ordnung bringen, um es irgendwie zu sagen. Um dies zu gelingen, verbanden Magnetiseur und "Patient" die Hände miteinander und so ereignete sich zwischen ihnen eine magnetische Verbindung und mit dieser eine heilsame Krise, die laut Martín (2007) "se correspondía con un tipo de neurosis frecuente en la época, los "vapores", que se traducían en desmayos y ataques nerviosos"²⁷.

²⁵ Cotarelo, 2005, 156.

²⁶ Sein Werk beeinflusste besonders Hoffmann und seine Entdeckung einer "dissoziativen Persönlichkeit", die er durch den *Doppelgänger* darstellen würde.

²⁷ Martín, 2007, 29. Diese Ohnmächte erscheinen häufig in Hoffmanns *Elixire des Teufels* und werden im Abschnitt 4.3 exemplifiziert. Ein Beispiel ist Aurelie, die seit ihrer Kindheit häufig in Ohnmacht fällt.

Mesmer entdeckte, dass zur selben Zeit dieser Experimente im Patient Impulse auftauchten die der Magnetiseur nicht kontrollieren konnte und die die Existenz eines *zweiten Ichs* bewiesen, das normalerweise ganz das Gegenteil des *originalen Ichs* (des Hypnotisierten) war: dieses *zweite Ich* war dominant und verwirklichte die "dunkelsten" Gedanken der Person, Gedanken die er nie bei Bewusstsein durchführen würde. So erscheint eine frühe Interesse an das Unbewusste und das Bewusstsein und der Kampf zwischen diesen, um den einen zu beherrschen und den anderen zu kontrollieren. Um dieses *zweite Ich* (das Unbewusste), das das Individuum dominieren möchte, darzustellen, gebrauchten die Romantiker den *Doppelgänger*: der schon erwähnte *Peter Schlemihl* (1814) von Chamisso; Tiecks *Genoveva* (1799); *Der Zauberring* (1813) von Motte Fouqué und Hoffmanns Werke, unter anderen die, die in dieser Arbeit analysiert werden, sind nur einige Beispiele des *Doppelgängers* in der deutschen Romantik.

Dem Mesmerismus wegen, entstand ein wachsendes Interesse um eine Erklärung für die psychischen Phänomene zu finden, die die Vorfahren durch Zauber, Teufelsbesessenheit und andere dämonische und göttliche Mächte erklärten. So machten sich die Romantiker auf den Weg, das Unbewusste zu erklären, auch wenn die romantische Sichtweise dieses Konzeptes noch weitentfernt von Freuds "Unbewusste" war, so wie wir es heutzutage kennen.

Martín (2007) zitiert in seinem Werk *La amenaza del yo* einen Satz von Albert Béguin aus dessen Werk *El alma romántica y el sueño* (1954), um diese Sichtweise der Romantiker zu beschreiben: so war das frühe romantische Unbewusste "la raíz misma del ser humano, su punto de inserción en el vasto proceso de la naturaleza" und "sólo por medio de él nos mantenemos en armonía con los ritmos cósmicos y fieles a nuestro origen divino"²⁸. Doch die typische Nachdenklichkeit der Epoche und die ununterbrochene Suche in seinem eigenen Inneren, führt den Romantiker nicht zu einer Aussöhnung mit der Natur und einer harmonischen Beziehung mit sich selbst, sondern führt ihn vielmehr ins Verderben, weil er sich selbst nie finden wird. Das Individuum überschreitet eine Grenze, die ein Bruch zwischen der Welt

²⁸ Martín, 2007, 33.

und dem Subjekt verursacht (wie schon gesagt führt Fichtes Theorie des *absoluten Ichs*, bis zum Äußersten getrieben, die Person in den Wahnsinn).

Die Doppelgängerfiguren führen diese unaufhörliche Selbstsuche beim Reisen und pausenlosen Durchlaufen von Wege durch, die in Wirklichkeit nur eine Metapher der inneren Reise ins Unbewusste ist und deren Verderben, wegen einer extremen Vertiefung in sich selbst²⁹.

Schließlich ist Otto Ranks Analyse des Doppelgängers (1925) auch interessant, um eine andere Sichtweise dieser Figur zu erhalten³⁰.

Der Psychoanalytiker bestätigt, dass der *Doppelgänger* nur Produkt einer narzisstischen Persönlichkeit ist, die ihn erschafft. Um dies zu erklären, wählt er als Hauptbeispiel Oscar Wildes "Dorian Gray" aus, der sich in sein eigenes Spiegelbild "verliebt" und dessen Älterwerden ihn so sehr quält, dass er als einzige Lösung den Selbstmord sieht.

Die Todesangst ist ein Leitmotiv für den *Doppelgänger* und das Individuum kann manchmal nichts mehr tun, als sich dieser Phobie drastisch durch den Selbstmord auszusetzen, auch wenn er es häufig nicht verwirklichen kann wegen einer starken Selbstliebe³¹.

So ist es möglich, dass der *Doppelgänger* nur eine reine narzisstische Produktion der Person ist, um zu versuchen, sein eigenes "Ich" zu retten anhand einer "Verlängerung" dieses Ichs, das heißt, dass die "verdoppelte" Person nach dem Suizid eine zweite Chance weiterzuleben hat, dank der Existenz des

²⁹ Diese Reisen erscheinen oft in Hoffmanns Werke (normalerweise ist Italien das Ziel). Der Mönch Medardus macht eine pausenlose Reise und verliert sich jedesmal mehr in seiner eigenen Innerlichkeit so, dass er die Grenze zwischen Realität und Wahnsinn nicht mehr unterscheiden kann.

³⁰ Dieser Psychoanalytiker untersucht das Doppelgängermotiv in seiner Monographie *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie* (1925).

³¹ Hoffmanns Figur Medardus äußert eine extreme Todesangst im Werk. Doch wir werden sehen, dass es sich auch in diesem Fall eine Paradoxe ereignet, denn er versucht die ganze Zeit sich selbst (seine Seele) zu retten und gleichzeitig hat er selbstmörderische Gedanken und sogar "Fantasien" mit Ermordungen seiner eigener Person.

*Doppelgängers*³².

Der Narzissmus ist bei der ständigen Verfolgung des *Doppelgängers*, die häufig das originale Ich in den Wahnsinn treibt, erkennbar. Rank bezeichnet diese Doppelgängerparanoia, dank Freuds Forschung der Paranoia, als “die Sexualüberschätzung des eigenen Ich”³³.

Die Darstellung des *Doppelgängers* als Bruder, Vater oder irgendeine andere Person die eine extreme Ähnlichkeit mit dem *originalen Ich* gemeinsam hat, ist auch, nach Rank, ein klarer Beweis des Narzissmus, weil das Individuum sein eigenes Ebenbild in diesem *Doppelgänger* sieht³⁴.

Der Kampf gegen den *Doppelgänger* hat also gar keinen Gewinner, denn es handelt sich nur um eine “Verlängerung” des eigenen Ichs und, egal welcher der Grund dieser Erscheinung ist, kann die Person die ihn sieht sich nicht von ihm befreien und vor allem kann er ihn nicht töten, denn in diesem Fall würde er nur seinen eigenen Tod finden³⁵.

³² Die “Besessenheit” mit einer ewigen Existenz des “Ichs” und die Unsterblichkeit von diesem ist etwas Eigentümliches im Menschen. So gibt uns zum Beispiel die Dualität Seele-Körper die Hoffnung, dass wir nach dem Tode, dank der Existenz unseres *zweiten Ichs* (unsere Seele), weiterleben werden.

³³ Rank, 1925, 101.

³⁴ Dieses Motiv ist in *Die Doppelgänger* und in *Die Elixire des Teufels* zu finden.

³⁵ Ein gutes Beispiel ist der Fall von Dorian Gray, wer das Bild, das seinen Doppelgänger darstellt, ersticht aber dadurch seinen eigenen Tod findet.

3. Darstellung des *Doppelgängers*

Wie schon erwähnt ist der *Doppelgänger* ein dynamisches Phänomen, das sich in verschiedenen Richtungen entwickelt hat und das verschiedene Gestalten annehmen kann. Deswegen ist die Beschreibung des *Doppelgängers* als "zwei identische Personen" zu arm.

Erstens ist es interessant Martíns (2007) Klassifizierung des *Doppelgängers* und die Beziehung zwischen dem Individuum und seinem *Doppelgänger* zu erwähnen.

Die Autorin unterscheidet drei Varianten: einerseits gibt es den *Doppelgänger* und die verdoppelte Person die sich nicht in derselben raum-zeitlichen Dimension befinden, ein Beispiel ist *A Tale of the Ragged Mountains* (1844) von Poe. Andererseits, gibt es den *Doppelgänger* und *das originale Ich*, die sich in derselben raum-zeitlichen Dimension befinden, wie im Falle von Medardus und Viktorin in *Die Elixiere des Teufels*. Zuletzt erwähnt sie das Individuum, das sich selbst tot sehen kann. In diesem Fall ist der *Doppelgänger* eine Todeswarnung³⁶. Ein gutes Beispiel für diese Doppelgängerfigur ist Hugo von Hofmannsthals *Reitergeschichte* (1899).

Wir haben schon gesehen, dass die dramatische Doppelgängerfigur durch eine identische Person dargestellt wurde (meistens ein Zwilling), doch mit der romantischen Epoche erschienen neue Formen um diese Figur darzustellen, sowie die alte Darstellung des physischen *Doppelgängers*, der sich persönlich mit der verdoppelten Person zusammentrifft.

Zwischen den wichtigsten Darstellungen des *Doppelgängers* sind folgende zu erwähnen:

Der schon angedeutete *physische Doppelgänger*, auch *Sosias*³⁷ genannt, war in

³⁶ Es sind nicht wenige die Aberglauben die sagen, dass derjenige der sich seinen *Doppelgänger* begegnet, bald sterben muss. So bestätigt es Rank, wenn er sagt: "wenn der Mensch aber sich selbst sieht, muss er im Laufe eines Jahres sterben" (Rank, 1925, 70).

³⁷ Die Herkunft dieses Ausdrucks um einen physischen *Doppelgänger* zu bezeichnen liegt es an eine der Figuren des Werkes *Die beiden Menaechmi* von Plautus, denn einer der *Doppelgänger* heißt Sosias.

der Romantik immer noch eine übliche Gestalt um den *Doppelgänger* darzustellen³⁸. Das Motiv des Zwillingsdoppelgänger, der häufig versucht den anderen Zwillings machiavellistischerweise zu manipulieren (bis es ihm gelingt, ihn in den Wahnsinn zu treiben) erscheint sehr viel. Ein Beispiel sind Medardus und Viktorin in die *Elixiere*. Doch es kann auch geschehen, dass die Zwillinge in Wirklichkeit nicht die Zerstörung des anderen wollen, dieser ist der Fall der Zwillingsbrüder in *Die Doppelgänger*.

Eine andere Form, den *Doppelgänger* darzustellen (die auch sehr oft erscheint), sind der *Schatten* und das *Spiegelbild*. Diese Gestalten werden später in *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* behandelt, welche sehr stark von der schon erwähnten *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*³⁹ (1814) von Chamisso beeinflusst wurden.

Wenn in einem Werk kein physischer *Doppelgänger* erscheint, ist es nötig diesen irgendwie zu symbolisieren, deswegen erscheinen häufig Spiegelbilder und Schattenmotive. Die exzessiven Interessen an diesen Motiven sind nicht zufällig: die zahlreichen Aberglauben über diese Motive sind weltweit zu finden.

Die Schatten und Spiegelbilder symbolisieren volkstümlich die Seele der Menschen und dies erklärt, dass dämonische Wesen wie Vampire gar keinen Schatten und Spiegelbild werfen, denn sie haben ihre Seele verloren. Eben diese Angst, die eigene Seele zu verlieren, leitet die Autoren dazu, Schatten und Spiegelbildermotive zu verwenden, um die Verzweiflung des Identitätsverlusts und den Versuch darzustellen, die eigene Identität wieder zurückzubekommen. Ein klares Beispiel ist *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*, in denen Spikher verzweifelt wieder sein Spiegelbild zurückgewinnen möchte und auch eine andere Figur erscheint, die seinen Schatten verloren hat und versucht, diese Tatsache vor den Leuten, eben wegen des volkstümlichen Aberglaubens, zu verbergen.

Wie schon gesagt, gibt es viele Aberglauben über diese Motive. Doch einer, die beide Motive umfasst und ein eindeutiger Beweis für die "Existenz" eines

³⁸ Hoffmann benutzte auch häufig diese Darstellung in *Die Elixiere des Teufels* sowie in *Die Doppelgänger*.

³⁹ Chamisso erzählt in diesem Werk wie die Hauptfigur seinen Schatten dem Teufel verkauft und so seine Identität verliert.

Doppelgängers in Schatten und Spiegelbildern ist, ist der Aberglaube der Fidschi-Insularen: diese glauben laut Otto Rank (1925), dass "jeder Mensch zwei Seelen habe, eine dunkle Seele, die in seinem Schatten besteht und zum Hades geht, und eine lichte, in seinem Spiegelbild an der Wasseroberfläche oder im Glase, welche in der Nähe seines Sterbeplatzes bleibt"⁴⁰.

Das Fehlen des Schattens oder Spiegelbildes, oder einen schwächeren Schatten werfen, sind volkstümlich ein schlechtes Omen, das eine Krankheit oder den Tod voraussagt⁴¹.

All diese Aberglauben über Schatten und Spiegelbilder erklären, dass diese oft gebraucht werden um den *Doppelgänger* darzustellen. So, zum Beispiel, gelingt Hoffmann den Leser zu ängstigen, als Spikher seinen *Doppelgänger* im Spiegel anschaut und bemerkt, dass dieser seine eigene Bewegungen nicht nachmacht, sondern sich ganz anders bewegt.

Das *Porträt* ist eine andere Weise, den *Doppelgänger* zu symbolisieren und in diesem Fall ist Oscar Wildes *Dorian Gray* das beste Beispiel. Dorian Grays *Doppelgänger* deckt die größten Ängste der Hauptfigur auf, als ein Selbstporträt, das sich an seiner Stelle alt macht. Dorian kann dieses schon erwähnte Altwerden wegen der Todesangst nicht ertragen.

Das Porträtmotiv als Darstellung des *Doppelgängers* ist bei Hoffmann auch zu finden. Dies wird in *Die Elixire* behandelt, wo das Porträt ein großes Gewicht für die Liebesgeschichte zwischen Medardus und seiner geliebten Aurelie hat.

Dieses Motiv, ebenso wie im Falle des Schattens und des Spiegelbildes, hat seinen Ursprung in zahlreichen Aberglauben⁴².

Der *Transvestismus* ist auch eine andere Art, den *Doppelgänger* darzustellen. Ein Beispiel dieser Doppelgängerfigur ist *The Monk* (1796) von Matthew Lewis. In diesem

⁴⁰ Rank, 1925, 81-82.

⁴¹ "Wenn bei den Basutos jemand plötzlich, ohne ersichtliche Todesursache stirbt, so glauben sie, ein Krokodil habe das Schattenbild von der Wasseroberfläche hinabgezogen" (Ebd. 89-90).

⁴² "Manche Primitive glauben direkt, dass sie sterben müssten, wenn ihr Bild angefertigt werde oder sich in fremden Händen befinde" (Ebd. 90).

Werk verwandelt sich nachts ein Junge namens Rosario in eine andere Person: Matilda.

Auch der *Traumdoppelgänger* ist zu erwähnen, denn diese Darstellung erscheint in *Die Elixire des Teufels*. Der *Doppelgänger* erscheint manchmal in Medardus Träume, doch manchmal bricht bei den Mönch Medardus die Grenze zwischen Schlafen und Wachen zusammen und dieser hat sogar starke Halluzinationen mit seinem *Doppelgänger*.

Schließlich ist noch *die dissoziative Persönlichkeit* zu nennen, die vor allem in Werke wie *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) von Stevenson oder *Der Doppelgänger* (1846) von Dostojewski zu finden ist.

Die Nachfolger der Romantiker versuchten den *Doppelgänger* nicht als eine physische Gestalt darzustellen wie es gewöhnlich war, sondern wollten die Spaltung zwischen Individuum und *Doppelgänger* nach einer psychischen Weise darstellen.

So veränderte sich die alte Tendenz, die Spaltung des *Doppelgängers* durch zwei identische Personen zu äußern und erschien ein Individuum, das sich im Inneren entzweit fühlte.

Jedenfalls können die romantischen Darstellungen, anhand von physischen Phänomenen, schauerlichere und verwirrende Wirkungen auf den Leser haben sowie es Martín (2007) bestätigt, als sie in seinem Werk einen Satz vom Autor Dolezel⁴³ zitiert: “sólo la confrontación cara a cara entre dos incorporaciones del mismo individuo puede explotar todo su potencial semántico, emotivo y estético”⁴⁴.

⁴³ Dolezel, L. (1985) “Una semántica para la temática: el caso del doble”, *Estudios de poética y teoría de la ficción*, Universidad de Murcia, 1999, 172.

⁴⁴ Martín, 2007, 22.

Analyse des *Doppelgängers* in E.T.A. Hoffmanns Werke

4. Die Identitätsproblematik des *Doppelgängers*

4.1 Die Rolle der Eltern bei der Doppelgängerfigur

Die Eltern spielen eine wichtige Rolle in Bezug auf die Doppelgängerfigur konkret in zwei Werken von Hoffmann: in *Die Elixiere des Teufels* und in *Die Doppelgänger*.

Auch wie im Falle der weiblichen *Doppelgänger* (wie wir es im Abschnitt 6 sehen werden) kann die Funktion der Eltern bei Hoffmann in zwei Gruppen geteilt werden: diejenige Eltern, die Schuld an der Identitätsproblematik des *Doppelgängers* haben und die sogar die Auslöser der Verdopplung des Individuums sind und diejenige, die das *originale Ich* schützen wollen, um ihn von der Verdammnis zu retten⁴⁵.

In der Gruppe der Eltern, die schuld an der Identitätsproblematik des *Doppelgängers* sind, befinden sich die *hysterische Mutter* in *Die Doppelgänger* und andererseits, Medardus Vater, Francesco, in *Die Elixiere des Teufels*.

⁴⁵ In dem Fall der Erzählung *Die Doppelgänger* muss man erläutern, dass es in Wirklichkeit keinen *Doppelgänger* eines *originalen Ichs* gibt, wie im Falle von Medardus (*originales Ich*) und Viktorin (*Doppelgänger*) in *Die Elixiere des Teufels*. Bei *Die Doppelgänger* sind die Zwillinge der *Doppelgänger* voneinander, denn wir können im Laufe des Werkes wahrnehmen, wo und wann sich jeder befindet. Beide haben eine eigene Existenz und keiner erscheint exklusiv um den anderen zu zerstören, wie im Falle der *Elixiere*.

Man kann die *hysterische Mutter*⁴⁶ kurz und gut, als die Herkunft des *Doppelgängers* beschreiben, denn die unmögliche Liebe der Prinzessin für den Graf Törny schädigte diese so sehr, dass sie und die Braut des Grafen zur selben Zeit zwei identische Kinder hatten. Hoffmann spricht über diesen *Hysterismus* der Mütter, wenn er sagt, dass "an beiden, an der Fürstin und an der Gräfin, hatte man schon in ihrer früheren Jugend zu Zeiten eine an Hysterismus grenzende Überspannung bemerkt".⁴⁷

Dieses Motiv der *Frucht des Bösen*, auch wenn es nicht genau der gleiche Fall ist (denn wir wissen, dass die *Doppelgänger* Deodatus und George in Wirklichkeit nichts Teuflisches an sich haben und dass sie sich nicht zerstören wollen), erscheint auch in *Die Elixire* anhand von einer der weiblichen *Doppelgängerinnen*: die *Venus*. Dennoch handelt es sich um einen extremeren Fall, denn wegen der Geburt des Sohnes der *Venus*, beginnt eine ganze "Generationskette" von *Doppelgängern* und verbrecherischen Ereignissen, die sich im Laufe der Generationen wiederholen und die auch als Konsequenz Medardus Entzweiung haben.

Doch der Hauptschuldige der zukünftigen Identitätsstörung seines eigenen Sohnes ist Medardus Vater, Francesko. Dieser verdammt seinen Sohn seit er geboren wird, denn Medardus Leben ist bestimmt um eine konkrete Mission zu erfüllen: er soll den verbrecherischen Familienstamm, den sein eigener Vater begonnen hat (wegen seiner eigenen Sünden), beenden.

So ist Medardus' Schicksal schon geschrieben und dieser hat also keine andere Wahl, denn "die Sünde des Vaters kocht und gärt in seinem Blute"⁴⁸. Medardus Vater unterstreicht die Pflicht seines Sohnes diesen Familienfluch zu beenden, wenn er sagt "wirst du es denn sein, Franziskus, der, an heiliger Stätte geboren, durch frommen Wandel den verbrecherischen Ahnherrn entsündigt und ihm Ruhe

⁴⁶ Der mütterliche Hysterismus hat viel mit Hoffmanns persönliches Leben zu tun, denn laut Otto Rank hatte Hoffmann eine *hysterische Mutter*; Hoffmann "hatte Angst, wahnsinnig zu werden [...] Die *Doppelgänger* und Schauergestalten sah er [...] wirklich um sich und weckte deshalb [...] seine Frau um ihr die Gestalten zu zeigen." (Otto Rank, 1925, 50).

⁴⁷ Hoffmann, 1993, 804.

⁴⁸ Hoffmann, 2007, 17.

schaft im Grabe?“⁴⁹.

Diese Mission, die Medardus erfüllen soll, führt ihn ins Klosterleben und verpflichtet ihn, all dies was mit dem Himmlischen nichts zu tun hat, zu vermeiden. Diese Unterdrückung des Ichs hat als Konsequenz die Erscheinung des *Doppelgängers*, der seine wahren Wünsche erfüllen will und der ihn dazu führt eine Umgebung, die ihm “immer lästiger und drückender”⁵⁰ vorkommt, zu verlassen. Da er sein wahres Ich nicht mehr ertragen kann, wünscht sich Medardus eine andere Person zu sein, um sein voriges Leben als Mönch zu vergessen

Als ich allein war, fing ich vor dem großen Spiegel, der im Zimmer aufgehängt war, eine förmliche Übung im Gehen an [...] Den Mönchen ist eine gewisse schwerfällige, ungelenke Geschwindigkeit im Gehen eigen, die durch die lange Kleidung, welche die Schritte hemmt, und durch das Streben, sich schnell zu bewegen, wie es der Kultus erfordert, hervorgebracht wird [...] Ich versuchte dies alles abzulegen, um jede Spur meines Standes zu verwischen [...] der Mönch Medardus, der ist gestorben und begraben in den Abgründen des Gebirges, ich bin es nicht, denn ich lebe, ja mir ist erst jetzt das Leben neu aufgegangen, das mir seine Genüsse bietet⁵¹.

Doch, wie schon gesagt, sind die Eltern manchmal vielmehr die Beschützer des Individuums und sogar diejenigen die das “Doppelgängerrätsel” lösen.

Dies ist der Fall von *Amadeus Schwendy/Graf Törny* in *Die Doppeltgänger*. Nach der Geburt der Zwillingdoppelgänger befiehlt dieser ein kleines Zeichen auf der linken Brust des wirklichen Fürsten zu machen, um diesen von seinem Zwilling zu unterscheiden. Dank dieser Narbe löst sich am Schluss das Geheimnis der *Doppelgänger*⁵². Nach der Geburt der Zwillinge, tauscht der Graf Törny die Kinder absichtlich und wechselt seine eigene Identität um Deodatus “biologischen” Vater zu werden, Amadeus Schwendy. So gelingt es ihm, den Fürsten Deodatus zu schützen und ihn wieder nach Hohenflüh zu schicken, damit dieser die Wahrheit herausfinden und

⁴⁹ Ebd. 297.

⁵⁰ Ebd. 39.

⁵¹ Ebd. 110-111.

⁵² In dem Fall von Medardus hilft hingegen das rote Zeichen eines Kreuzes, das er an der linken Seite seines Halses hat, nicht weiter. Denn sein *Doppelgänger* hat dieselbe Narbe und man kann deswegen das *originale Ich* und das *zweite Ich* nicht unterscheiden. Es handelt sich nicht um zwei verschiedene Personen wie bei *Die Doppeltgänger*, sondern um dieselbe Person, die entzweit ist.

so den Thron besteigen kann.

In *Die Elixiere des Teufels* sind die Hauptbeschützer die Mutter von Medardus, sowie seine Pflegemutter (die Äbtissin) und, ironischerweise, der eigene Maler, Francesko. Auch wenn dieser Schuld an der Verdopplung des Mönches hat, rettet er Medardus von dem eigenen Verderben im Laufe des Werkes und löst sogar das "Doppelgängerrätsel" (sowie es *Amadeus Schwendy/Graf Törny* gemacht hat) anhand eines Buches über den Familienfluch des Mönches, das er selbst geschrieben hat.

Francesko erscheint erstens als eine fürchterliche Gestalt, die Medardus quält und ihn jedesmal sein voriges Klosterleben in Erinnerung bringen will um ihn zu erinnern, wer er ist: der Mönch Medardus. Ein Beispiel ist, als der Maler eine Kunstausstellung macht, in der Medardus verschiedene Bilder seiner Vergangenheit sieht, darunter auch ein Porträt seiner Pflegemutter, aus welchem diese ihn anspricht und ihn fragt "bist du recht fromm und gut gewesen Franziskus?"⁵³. Schließlich begreift Medardus, dass die Figur des Malers in Wirklichkeit ihn nicht schädigen will, sondern ihm helfen möchte.

Sowie die Pflegemutter Medardus vom Weg der Sünde zu trennen versucht, versucht auch seine Mutter zu vermeiden, dass ihr Sohn das Elixier trinkt, doch ohne Erfolg:

Von dem flackernden Scheine der Lampe beleuchtet, schienen die heiligen Bilder in der Kirche sich zu regen, es war, als blickten sie mitleidsvoll auf mich herab, es war, als höre ich in dem dumpfen Brausen des Sturms, der durch die zerschlagenen Fenster ins Chor hineinfuhr, klägliche warnende Stimmen, ja, als rief mir meine Mutter zu aus weiter Ferne: Sohn Medardus, was beginnst du, laß ab von dem gefährlichen Unternehmen!⁵⁴.

⁵³ Ebd. 113.

⁵⁴ Ebd. 46-47.

4.2 Der Teufelspakt

Der Teufel und der *Doppelgänger* haben bei Hoffmann viel miteinander zu tun, dermaßen, dass man manchmal einen von dem anderen nicht unterscheiden kann⁵⁵. Dieser "Wiedersacher", wie Hoffmann den Teufel nennt, ist auch ein Auslöser der Selbstentfremdung des Individuums, denn dieser verwandelt die Person in eine Marionette und befreit den *Doppelgänger*⁵⁶.

Der Teufelspakt erscheint in *Die Abenteurer der Sylvester-Nacht* und in *Die Elixiere des Teufels*.

Im ersten Werk nimmt der Teufel die Gestalt der Geliebten *Julia/Giulietta* und des *Doktor Dapertutto* an. Diese teuflische *Doppelgängerin* (*Julia/Giulietta*), auf die wir später näher eingehen werden, leitet im Werk das Motiv des *Elixieres* ein. Mittels dieses Getränks, gelingt es dem Teufel das Opfer zu kontrollieren und hat als Konsequenz die Entzweiung der Person. Nach dem Elixier verkauft Spikher dem Teufel sein eigenes Spiegelbild und dieser bemerkt erstens nicht, wie wichtig dieses ist, bis er versteht, dass er seine Identität verloren hat und damit auch seine eigene Familie.

Der Teufelspakt ist sehr deutlich im Werk, wenn Dapertutto und Giulietta versuchen Spikher zu zwingen einen Vertrag zu unterschreiben, in welchem er nicht nur sich selbst verkauft, sondern seine ganze Familie:

"Du schreibst auf ein kleines Blättchen deinen Namen Erasmus Spikher unter die wenigen Worte: Ich gebe meinem guten Freunde Dapertutto Macht über meine Frau und über mein Kind, daß er mit ihnen schalte und walte nach Willkür und löse das Band, das mich bindet, weil ich fortan mit meinem Leibe und mit meiner unsterblichen Seele angehören will der Giulietta [...] Riesengroß stand plötzlich Dapertutto hinter Giulietta und reichte ihm eine metallne Feder. In dem Augenblick sprang dem Erasmus ein Äderchen an der linken Hand und das Blut spritzte heraus. "Tunke ein, tunke ein –

⁵⁵ Der eigene Maler Francesco spricht über den Mönch als den Teufel selbst.

⁵⁶ Die Figur des Teufels hat auch die Funktion, das Fantastische im Werk darzustellen (zwischen anderen fantastischen Elementen), um so der Aufklärung zu widersprechen (dem Glaube, dass alles wissenschaftlich erklärbar ist).

schreib', schreib'", krächzte der Rote. "Schreib, schreib mein ewig, einzig Geliebter", lispelte Giulietta"⁵⁷.

Schließlich unterschreibt Spikher den Vertrag nicht, doch trotzdem kann er sein Spiegelbild nicht zurückgewinnen und deswegen wird er von der Gesellschaft und seiner eigenen Familie abgelehnt. Diese Ablehnung ist sehr deutlich, wenn seine Ehefrau ihn sagt:

Begreifen wirst du aber übrigens wohl selbst, daß du ohne Spiegelbild ein Spott der Leute bist und kein ordentlicher vollständiger Familienvater sein kannst [...] Wandre also nur noch ein bißchen in der Welt herum und suche gelegentlich dem Teufel dein Spiegelbild abzujagen⁵⁸.

In *Die Elixire des Teufels* kontrolliert der Teufel auch mittels der *Elixire*, die er mit sich trägt, die Leute. Medardus hörte zum ersten Mal die Legende der Elixire des Teufels und des heiligen Antonius:

So kam es denn, daß der h. Antonius einmal in der Abenddämmerung eine finstre Gestalt wahrnahm, die auf ihn zuschritt. In der Nähe erblickte er zu seinem Erstaunen, daß aus den Löchern des zerrissenen Mantels, den die Gestalt trug, Flaschenhälse hervorguckten. Es war der Widersacher, der in diesem seltsamen Aufzuge ihn höhnisch anlächelte und frug, ob er nicht von den Elixieren, die er in den Flaschen bei sich trüge, zu kosten begehre? [...]. Siehe, wenn mir ein Mensch begegnet, so schaut er mich verwundert an und kann es nicht lassen, nach meinen Getränken zu fragen und zu kosten aus Lüsternheit. Unter so vielen Elixieren findet er ja wohl eins, was ihm recht mundet, und er säuft die ganze Flasche aus, und wird trunken, und ergibt sich mir und meinem Reiche⁵⁹.

Trotz den Warnungen steht Medardus eine Nacht auf und trinkt das Elixier, sowie es einmal sein eigener Vater getan hat. Beide haben es aus dem selben Grund gemacht: um eine verlorene Gabe zurückzugewinnen. Im Fall des Sohnes, um wieder predigen zu können und im Fall des Vaters, um wieder malen zu können. Doch das Elixier führt die Figuren durch den Weg der Sünde und hat als Konsequenz den Verlust der eigenen Identität, dermaßen, dass Medardus mehrmals seine Identität wechselt und sich sogar für den Heiligen Antonius hält.

⁵⁷ Hoffmann, 1993, 357.

⁵⁸ Ebd. 358.

⁵⁹ Hoffmann, 2007, 35.

Die Elixiere bedeuten für Medardus, wie schon gesagt, das Verderben seiner Identität und er beschreibt seine Verwirrung folgenderweise: “denn ich bin selbst Viktorin. Ich bin das, was ich scheine, und scheine das nicht, was ich bin, mir selbst ein unerklärlich Rätsel, bin ich entzweit mit meinem Ich!”⁶⁰.

Als Medardus im Kloster von Rom ankommt, beschuldigt er die Elixiere all den Verbrechen, die er begangen hat und nichts kann ihn von seinen *Doppelgänger* befreien, der ihn sogar während seines Todes spricht⁶¹.

4.3 Der animalische Magnetismus

Letztlich gibt es noch einen weiteren Auslöser der Ich-Problematik: der *animalische Magnetismus*, der als eine “dunkle Macht” dargestellt wird, die die Figuren kontrolliert und sie zwingt, Dinge gegen ihren eigenen Willen zu tun.

Sowie die Eltern und der Teufelspakt hat der *animalische Magnetismus* mit der Erscheinung des *Doppelgängers* auch viel zu tun, denn, wie wir es schon im ersten Teil gesehen haben, die Hypnose, die der Magnetiseur verursacht, löst ein *zweites Ich* aus.

Hoffmanns Figuren sind sich bewusst, dass sie keine Macht über sein eigenes Ich haben und dass eine “dunkle Macht” sie kontrolliert, vor der sie nicht fliehen können und deswegen sich dieser hinzugeben müssen, “allem dem was die dunkle Macht über ihn beschlossen”⁶².

In *Die Doppelgänger* sagt der Rabe der Zigeunerin: “die Hoffnung ist der Tod, das Leben dunkler Mächte graues Spiel!”⁶³ und bezieht sich so auf diese “dunkle Macht”, die sie im Leben kontrolliert und wahrscheinlich nur im Tode “in Ruhe” lässt.

⁶⁰ Ebd. 73.

⁶¹ Wie wir es schon im ersten Teil der Arbeit gesehen haben, handelt es sich um ein ewiges Fliehen um sonst, denn dieses *zweite Ich* ist in Wirklichkeit nur eine Verlängerung des *originalen Ichs*, also flieht die Person nur vor sich selbst, deswegen ist es unmöglich es zu gelingen.

⁶² Hoffmann, 1993, 759.

⁶³ Ebd. 789.

Man kann es auch folgenderweise interpretieren: die Figuren sind alle eingeschlafen (hypnotisiert) und nur wenn der Magnetiseur sie aufweckt, können sie wieder die Autonomie des Ichs zurückgewinnen. Es ist nicht ein reiner Zufall, dass in *Die Elixiere* viel über "ein Zustand zwischen Wachen und Träumen"⁶⁴ gesprochen wird, denn die Figuren wissen manchmal nicht einmal ob sie träumen oder wach sind.

Die Kontrolle des Magnetiseurs verursacht, dass die Figuren manchmal Dinge sagen, die sie in Wirklichkeit nicht sagen wollen, als ob es ein *zweites Ich* gesagt hätte. Medardus bestätigt dies, wenn er sagt, dass jemand aus ihm gesprochen hat "denn ich war es nicht, der diese Worte sprach, unwillkürlich entflohen sie meinen Lippen"⁶⁵. Es geschieht auch häufig, dass die Person nicht sagen kann was sie denkt und sogar die Kontrolle über ihren eigenen Körper verliert. Medardus versucht mehrmals seine "Seele" zu retten, doch ihm gelingt es nicht seinen eigenen Körper zu kontrollieren

Da seufzte er oft tief, und sah meine Alte und die Anne mit recht wehmütigen Blicken an, oft flossen ihm die Tränen über die Wangen. Zuweilen bewegte er die Hand und die Finger, als wolle er sich kreuzigen, aber das gelang nicht, die Hand fiel kraftlos nieder⁶⁶.

Wie wir es schon oben gesehen haben (S.16), versucht der Magnetiseur das magnetische Fluid der kranken Leuten zu heilen, dafür muss er eine heilsame Krise im Patient verursachen, die normalerweise eine Ohnmacht mit sich bringt.

Dies erscheint häufig in den drei Werken, besonders nach einem wichtigen Ereignis. So geschieht es z.B. dem Fürst, als er zum ersten Mal seinen Sohn Deodatus sieht; oder Spikher als er sieht, wie sein Spiegelbild mit der teuflischen Giulietta wegläuft; oder Aurelie, als sie Medardus ihre Liebe gesteht und auch dem eigenem Medardus, wenn er sagt, dass er der Heilige Antonius ist. Es sind fast immer Krisen, die nach einem heftigen Kampf gegen den *Doppelgänger* erscheinen, um das Herauskommen des *zweiten Ichs* zu vermeiden. Ganz ohne Zweifel ist, in diesem Fall, der bedeutsamste Moment, der in dem Medardus vor Aurelie flieht (nach der

⁶⁴ Hoffmann, 2007, 344.

⁶⁵ Ebd. 59.

⁶⁶ Ebd. 136.

misslungenen Hochzeit) und sich im Wald versteckt, wo er seinen *Doppelgänger* sieht und versucht sich diesem vom Hals zu schaffen, doch ohne Erfolg. Der Magnetiseur verursacht das Erscheinen des *zweiten Ichs*, dass das *originale Ich* (Medardus) unterdrückt und schließlich kraftlos in Ohnmacht fällt

Nur der Gedanke, zu fliehen, wie ein gehetztes Tier, stand fest in meiner Seele. Ich stand auf, aber kaum war ich einige Schritte fort, als, aus dem Gebüsch hervorraschend, ein Mensch auf meinen Rücken sprang, und mich mit den Armen umhalste. Vergebens versuchte ich, ihn abzuschütteln [...] das totenbleiche, gräßliche Gesicht des Mönchs – des vermeintlichen Medardus, des Doppeltgängers, starrte mich an mit dem gräßlichen Blick [...] Endlich, nach tollem Rasen, fiel er plötzlich herab, aber kaum war ich einige Schritte fortgerannt, als er von neuem auf meinem Rücken saß, kichernd und lachend und jene entsetzliche Worte stammelnd!—Aufs neue jene Anstrengungen wilder Wut – aufs neue befreit! – aufs neue umhalst von dem fürchterlichen Gespenst. [...] Nur *eines* lichten Augenblicks erinnere ich mich lebhaft, nach welchem ich in gänzlich bewußtlosen Zustand verfiel.⁶⁷

⁶⁷ Ebd. 252-253.

5. Darstellung des *Doppelgängers* bei Hoffmann

Wie schon erwähnt, erscheint in der romantischen Epoche immer noch häufig der *physische Doppelgänger* oder *Sosias*, denn diese Doppelgängerdarstellung erscheint in allen Werken Hoffmanns, die hier analysiert werden.

Die Erscheinung des *Doppelgängers* von Angesicht zu Angesicht verursacht der verdoppelte Person fast immer eine große Verwirrung und Angst und erscheint meistens in bedeutenden Situationen, wie es im Fall von Medardus geschieht, wer nach dem Mord von Hermogen seinen *Doppelgänger* Viktorin vor sich sieht und flieht jedes Mal wenn er ihn erblickt: "Aber – des grässlichen Anblicks! – vor mir! – vor mir stand Viktorins blutige Gestalt [...] Das Entsetzen sträubte mein Haar, ich stürzte in wahnsinniger Angst heraus, durch den Park!"⁶⁸.

Dasselbe Verwirrungsgefühl erscheint bei den *Doppelgängern* George und Deodatus, als sie sich persönlich zum ersten Mal sehen: "und beide, sich nicht nur gleichend, nein, einer des andern Doppeltgänger in Antlitz, Wuchs, Gebärde etc. blieben, vor Entsetzen wie erstarrt, in den Boden festgewurzelt stehen!"⁶⁹.

Obwohl in dem Fall des Werkes *Die Doppeltgänger* über ZwillingSDoppelgänger gesprochen wird, müssen wir noch Mal erläutern, laut Forderer (1999), dass Hoffmann "die natürliche Zwillingsbeziehung verkompliziert, die bei Plautus und Shakespeare das Doppelgängerpaar verbindet, und aus leiblichen Brüdern 'magische Brüder' macht"⁷⁰, denn wie wir es schon erwähnt haben sind diese "Zwillinge" in Wirklichkeit zwei Menschen, die verschiedene Eltern haben, doch gleichzeitig geboren sind und ganz genau dieselben Gesichtszüge haben und sogar dieselben Gefühle für dieselbe Frau gemeinsam haben: Natalie.

Spikher und der Ich-Erzähler der *Abenteuer der Sylvester-Nacht* sind auch *Doppelgänger*, denn mehrmals erzählt der Ich-Erzähler, dass wenn er zum ersten Mal

⁶⁸ Ebd. 95.

⁶⁹ Hoffmann, 1993, 803.

⁷⁰ Forderer, 1999, 22.

Spikher in einem Keller gesehen hat, das Gefühl hatte, dass sich beide angesehen haben und sich erkannten und er spricht auch über eine extreme Empathie wenn er sagt, dass “der Schmerz, von dem er ergriffen, in mein eignes Innres drang und all’ mein Zorn in tiefer Wehmut verging”⁷¹.

Der *Doppelgänger* der *Abenteuer der Sylvester-Nacht* erscheint am meisten als ein Schatten und ein Spiegelbild, die sich teuflische Mächte, wie die schon erwähnten *Doppelgängerinnen* Julie/Giulietta und der Doktor Dapertutto, aneignen möchten.

Ein bedeutsamer Moment ist, wenn drei fremde Männer, die sich in einem Keller unterhalten, sich nicht bewusst sind, dass sie dasselbe Problem gemeinsam haben: das Verlieren der eigenen Identität. Einer hat seinem Schatte den Teufel verkauft⁷² und Spikher hat dasselbe mit seinem Spiegelbild gemacht und so groß ist der soziale Zwang, die beide, wegen des Verlusts der eigener Identität, ertragen, dass sie alles Mögliche tun damit die Gesellschaft nicht ihr Geheimnis herausfinden kann: “der Kleine [...] sprang aber gleich auf einen Stuhl und zog das Tuch fester über den Spiegel, während der Große sorgfältig die Lichter putzte”⁷³.

Spikher gesteht nur dem Ich-Erzähler sein Geheimnis um zu verhindern, dass dieser das gleiche Schicksal zu Händen von Julie erleide:

“Mit diesen Worten stand der Kleine langsam auf [...] und schlich leise und recht gespensterartig nach dem Spiegel, vor den er sich hinstellte. Ach! – rein und klar warf der Spiegel die beiden Lichte, die Gegenstände im Zimmer, mich selbst zurück, die Gestalt des Kleinen war nicht zu sehen im Spiegel”⁷⁴.

Die Darstellung des *Doppelgängers* durch das *Porträt* spielt eine sehr wichtige Rolle bei *Die Elixire des Teufels*. Wie wir es im Abschnitt 6 sehen werden, stimmen die Porträts mit den *physischen Doppelgängerinnen* und auch mit dem männlichen

⁷¹ Hoffmann, 1993, 338.

⁷² Es handelt sich um eine offenbare Andeutung auf Chamisso's Novelle *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814).

⁷³ Hoffmann, 1993, 336.

⁷⁴ Ebd. 339.

Doppelgänger überein, wie in dem Fall von Franceskos Porträt, wessen Ähnlichkeit mit seinem Sohn Medardus so groß ist, dass Aurelie sich durch dieses Bild in Medardus verliebt, sowie Medardus durch das Bild der heiligen Rosalia sich in Aurelie verliebt.

Für Aurelie fängt alles in ihrer Kindheit an, als ihr Bruder Hermogen ihr erzählt, dass ihre Mutter mit dem Teufel spricht. So geschieht es, dass die kleine Aurelie ins Zimmer ihrer Mutter hineingeht und dort zum ersten Mal Medardus *Doppelgänger*porträt sieht:

Die Türe ging auf, die Mutter trat leichenblass herein und vor eine leere Wand hin. Sie rief mit dumpfer, tief klagender Stimme: „Francesko, Francesko!“ Da rauschte und regte es sich hinter der Wand, sie schob sich auseinander, und das lebensgroße Bild eines schönen, in einem violetten Mantel wunderbar gekleideten Mannes wurde sichtbar. Die Gestalt, das Gesicht dieses Mannes machte einen unbeschreiblichen Eindruck auf mich, ich jauchzte auf vor Freude [...] Ja! – Ich liebte den Unbekannten mit aller Stärke des erwachten Gefühls, mit aller Leidenschaft und Inbrunst, deren das jugendliche Herz fähig⁷⁵.

Das *Porträt* ist auch bei *Die Doppelgänger* zu finden, in welchem einer der *Doppelgänger* (George) Natalie porträtiert und der andere *Doppelgänger*, Deodatus, sich in diese verliebt als er dieses Bild sieht, auch wenn er sie persönlich nie zuvor gesehen hatte, genauso wie im Falle von Medardus und Aurelie.

Letztlich gebraucht Hoffmann auch häufig den *Traumdoppelgänger*⁷⁶.

Medardus erscheint dieser *Doppelgänger* während des Aufenthalts im Hause eines Jägers und sofort nach dem Traum verwandelt sich der *Traumdoppelgänger* in einen *physischen Doppelgänger*. So geschieht es, dass die Grenze zwischen Realität und Traum bei *den Elixieren* fast nie klar ist, denn nicht einmal Medardus weiß „wo der Traum übergegangen sei ins wirkliche Leben“⁷⁷. Der Kapuziner beschreibt diese Erscheinung folgenderweise:

Auf ganz wunderbare Weise fing der Traum mit dem Bewusstsein des Schlafs an [...] da ging die Türe auf, und eine dunkle Gestalt trat hinein, die ich zu meinem Entsetzen, als

⁷⁵ Hoffmann, 2007, 238-241.

⁷⁶ Ein klarer Einfluss von Schuberts Werk *Die Symbolik des Traumes* (1814).

⁷⁷ Hoffmann, 2007, 130.

mich selbst, im Capuzinerhabit, mit Bart und Tonsur erkannte. Die Gestalt kam näher und näher an mein Bett, ich war regungslos, und jeder Laut, den ich herauszupressen suchte, erstickte in dem Starrkrampf, der mich ergriffen. Jetzt setzte sich die Gestalt auf mein Bett, und grinsete mich höhnisch an.⁷⁸

In dem Fall der *Abenteuer der Sylvester- Nacht* ist der *Traumdoppelgänger* von lebenswichtiger Bedeutung, denn Spikher warnt und versucht durch den Traum des Ich-Erzählers zu vermeiden, dass dieser Julie seine Identität abgebe und so, gleich wie es mit ihm passiert ist, ins ewige Verderben fällt:

Der Traum erfaßte mich plötzlich [...] Julie stand auf und reichte mir den krystallinen Pokal, aus dem blaue Flammen emporleckten. Da zog es mich am Arm, der Kleine stand hinter mir mit dem alten Gesicht und lispelte: Trink nicht, trink nicht [...] Ich ergriff den Pokal, aber der Kleine hüpfte wie ein Eichhörnchen auf meine Schultern und wehte mit dem Schweife in die Flammen widrig quiekend: Trink nicht – trink nicht⁷⁹.

⁷⁸ Ebd. 128.

⁷⁹ Hoffmann, 1993, 340-341.

6. Die weiblichen *Doppelgängerinnen*

Wenn wir die meisten Werke betrachten, die in dieser Arbeit erwähnt wurden, werden wir bemerken, dass meistens immer nur über den männlichen *Doppelgänger* gesprochen wird, doch über eine weibliche *Doppelgängerin* fast nie die Rede ist. Auch wenn diese, im Vergleich zu dem männlichen *Doppelgänger*, nebensächlich ist, spielt sie auch eine wichtige Rolle bei Hoffmann.

Da die meisten Autoren dieser Epoche Männer waren, begriffen sie den *Doppelgänger* aus einem männlichen Blickwinkel. Doch diese Tatsache schmälert nicht die Bedeutung der Rolle, die die *Doppelgängerinnen* bei Hoffmann spielen, denn diese beschließen häufig das Schicksal des männlichen *Doppelgängers*.

Dennoch hat die *Doppelgängerin* meistens bloße erotische und ästhetische Konnotationen, sowie die Funktion, den *Doppelgänger* ins Verderben zu bringen und, paradoxerweise, diesen von dem Verderben zu retten.

Demnach könnte man die weiblichen Doppelgängerfiguren auch als einen Auslöser des Verderbens des männlichen *Doppelgängers* betrachten (sowie diejenigen die im Abschnitt 4 erwähnt wurden), denn wie schon gesagt, haben sie als Hauptfunktion die Verdammnis des *Doppelgängers* (mit Ausnahme von der *heiligen Rosalia/Aurelie*).

Die *Doppelgängerin*, die als Modell einer weiblichen *Doppelgängerin* gelten könnte, ist diejenige die in *Die Elixiere des Teufels* erscheint: *Aurelie* und die *heilige Rosalia*, die das *originale Ich* (rein und jungfräulich) darstellen, gegenüber der *Venus*, die als "femme fatale" bezeichnet werden kann. Denn diese beabsichtigt das absolute Verhängnis des männlichen *Doppelgängers*.

Sowohl in *Die Elixiere des Teufels* wie in *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*, erscheint die weibliche Spaltung bei der Geliebten des *Doppelgängers*.

In *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* erscheint *Julie/Giulietta*, die das Verderben des Ich-Erzählers und Erasmus Spikhers beziehungsweise, vorhaben. Wie wir sie schon im Abschnitt über den *Teufelspakt* erwähnt haben, kann diese

Doppelgängerin als *Vermittlerin des Teufels* beschrieben werden, denn diese versucht dem Individuum seine eigene Identität zu stehlen⁸⁰ und arbeitet direkt mit dem Teufel zusammen (dem Doktor Dapertutto).

Giulietta gelingt es einen verantwortlichen und treuen Spikher, anhand eines Elixieres⁸¹, zu verändern, sodass er nur Augen für diese hat und seine Verantwortungen gegenüber seiner Ehefrau dermaßen vergisst, dass er der *Doppelgängerin* folgendes sagt: „Ja, *du* bist es, *dich* habe ich geliebt immerdar, *dich* du Engelsbild! – dich habe ich geschaut in meinen Träumen, *du* bist mein Glück, meine Seligkeit, mein höheres Leben!“⁸².

Die *Doppelgängerin* Giulietta macht aus Spikher ihre Marionette, denn sie hat absolute Macht über ihn. Nicht einmal die Warnungen seines Freundes Friedrich gelingen es, Spikher die Augen aufzumachen, um die teuflische *Doppelgängerin* wahrzunehmen. Friedrich sagt ihm, dass diese „über die Menschen wenn sie will eine unwiderstehliche Macht übt [...] du bist ganz der verführerischen Giulietta hingegeben, du denkst nicht mehr an deine liebe fromme Hausfrau“⁸³.

Die Macht der gemeinen *Doppelgängerin* über Spikher ist so stark, dass obwohl dieser manchmal in ihren Gesichtszügen etwas teuflisches bemerken kann, sich sowieso nicht von ihr trennen kann.

Die *Doppelgängerin* der *Elixiere des Teufels* ist eine komplexere Figur als diejenige, die in *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* erscheint. Ein Hauptunterschied zwischen einem Werk und dem anderen ist, dass in dem zweiten die *Doppelgängerin* nur den Ruin des *Doppelgängers* als Ziel hat, während im ersten diese nicht nur eine destruktive Absicht hat, sondern gleichzeitig ein gütiges Benehmen, mit dem sie die Seele des Mönchs Medardus retten möchte.

Es handelt sich um eine komplexere *Doppelgängerin*, denn sie erscheint „vervielfacht“ durch die Porträts und die „realen“ *Doppelgängerinnen*: das Porträt der

⁸⁰ In diesem Fall versucht sie die Seele des *Doppelgängers* durch das Spiegelbild zu stehlen.

⁸¹ Dieses Elixier ist, um es irgendwie zu sagen, die Einleitung des Teufelspakts.

⁸² Hoffmann, 1993, 345.

⁸³ Ebd. 347.

heiligen Rosalia, die die Jungfräulichkeit und die Güte symbolisiert, stimmt mit der “realen” Aurelie überein, sowie das Porträt der *Venus*, die das Teuflische symbolisiert, auch mit der “realen” Aurelie, die Medardus ihre Liebe im Beichtstuhl gesteht, übereinstimmt.

Also spielen die Venus und die Aurelie des Beichtstuhles die gleiche destruktive Rolle wie Julie/Giulietta.

Die Venus erscheint dem Maler Francesco (Medardus Vater), als er versucht die heilige Rosalia zu malen doch, an ihrer Stelle, taucht die Venus auf. Diese teuflische Figur kommt aus dem Porträt hinaus und bringt den Maler auf den Weg der Sünde.

Diese Absicht ist sehr deutlich, als Francesco der *Doppelgängerin* vorschlägt kirchlich zu heiraten, doch diese ihm folgendes antwortet:

„Ei, mein geliebter Francesco, bist du denn nicht ein wackrer Künstler, der sich nicht fesseln läßt von den Banden der christlichen Kirche? [...] Was geht unser Bündnis die traurigen Priester an, die in düstern Hallen ihr Leben in hoffnungsloser Klage verjammern; laß uns heiter und hell das Fest unserer Liebe feiern.“⁸⁴

So überzeugt sie Francesco, ein sündhaftes Leben durchzuführen, sowie Giulietta es geschafft hat, Francesco dazu zu bewegen, seiner Frau nicht treu zu bleiben und seine Verantwortungen beiseite zu lassen.

Erst als die Venus endlich ihr Hauptziel erreicht und sowohl Francesco, als auch die zukünftige Generationen, durch die Geburt eines Sohnes für die Ewigkeit verflucht, zeigt sie ihr wirkliches Wesen, denn “das Weib war zum Tode erstarrt [...] und statt des jungen schönen Gesichts erblickten sie ein grässlich verzerrtes runzliges Gesicht mit offenen herausstarrenden Augen”⁸⁵. Als ihr Sohn auf die Welt kommt stirbt sie, denn sie hat ihr Ziel schon erreicht und einen verbrecherischen Familienstamm mit dieser Geburt begonnen.

Andererseits, erscheint Aurelie eines Tages im Kloster mit einem Schleier über das Gesicht und gesteht Medardus im Beichtstuhl, dass sie in ihn verliebt ist. Der Kapuziner reagiert auf dieses Ereignis folgenderweise: “Da lag ich stundenlang, wie von

⁸⁴ Hoffmann, 2007, 284.

⁸⁵ Ebd. 285.

verderblichem Wahnsinn befangen, niedergeworfen auf den Stufen des Altars und stieß heulende entsetzliche Töne der Verzweiflung aus“⁸⁶.

Denn nach der Erscheinung von Aurelies *Doppelgängerin* ist Medardus so besessen von der Idee, diese “fremde” Frau zu finden, dass er entscheidet eine Reise zu unternehmen, die in Wirklichkeit nur eine Reise in sein eigenes Innere ist und ihn ins Verderben führt.

Wie schon gesagt, ist die *heilige Rosalia/Aurelie* das *originale Ich*, die gleichzeitig Medardus Seele retten möchte.

Im Laufe des Werkes versucht diese *Doppelgängerin* dem Kapuziner zu erinnern wer er in Wirklichkeit ist, um zu vermeiden, dass dieser sich in seinem eigenen Wahnsinn verliere. Der eigene Medardus gesteht zu, dass die heilige Rosalia/Aurelie ihn manchmal vom Verlust seiner eigener Identität rettet, wenn er sagt, dass “nur der Gedanke an Aurelien verknüpfte noch mein voriges Sein mit dem jetzigen”⁸⁷.

Bei Hoffmann erscheint häufig die Liebe, die nicht so viel mit dem Irdischen zu tun hat. Es handelt sich vielmehr um eine himmlische Liebe, die eng verbunden mit der Kunst, die Schönheit und die “Bewunderung” ist. Und schließlich gelingt der heiligen Rosalia/Aurelie, Medardus Seele zu retten und bringt mit ihrem eigenen Tod die Absolution seiner Sünde und den Frieden, den Medardus nicht einmal im Kloster von Rom erreichen konnte. Medardus bestätigt dies, wenn er sagt, dass “erst jetzt war mein Geist fähig, das Wahre von dem Falschen zu unterscheiden, und bei diesem klaren Bewußtsein mußte jede neue Prüfung des Feindes wirkungslos bleiben”.⁸⁸

Zuletzt finden wir eine andere weibliche Doppelgängerfigur in *Die Doppeltgänger*, doch in diesem Fall handelt es sich nicht um eine verdoppelte Geliebte, sondern um die eigene Mutter des männlichen *Doppelgängers*.

Auch wenn diese nicht wirklich die Zerstörung des *Doppelgängers* verursachen möchte, können wir sie trotzdem für schuldig an der Entzweiung des *Doppelgängers* halten. Denn, wie wir es schon oben (S. 25), erwähnt haben, werden, wegen ihrer

⁸⁶ Ebd. 52.

⁸⁷ Ebd. 111.

⁸⁸ Ebd. 347.

Bessesenheit für den Graf Törny, zwei Jungen an derselben Stunde geboren, die von verschiedenen Mütter und Väter sind, doch eine extreme physische Ähnlichkeit mit dem Grafen haben und deswegen als *Zwillingsdoppelgänger* gelten.

Dennoch könnten wir in einer konkreten Szene des Werkes interpretieren, dass diese *Doppelgängerin* ihren Sohn irgendwie in den Wahnsinn treiben möchte, denn als diese gesteht, dass sie in Wirklichkeit seine Mutter ist und deswegen mehr Recht als irgendeine andere Person auf ihn hat, folgt der *Doppelgänger* ihr wie verzaubert zwischen "Trommeln, Pfeifen, Klingeln, den schauerlichen Gesang, das Geschrei des Esels und das Quieken der Affen und den Jubel des nachziehenden Landvolks, bis alles dumpf verhallte in der weiten Ferne".⁸⁹

Diese *Doppelgängerin* nimmt verschiedene Gestalten ein: so war sie einst eine Prinzessin, die in einem Schloß eingesperrt wurde und dort zufällig in die Zigeunerwelt eintratt und sich in eine alte Zigeunerin verwandelte, die sich, wann immer sie will, in eine junge Frau entwickeln kann. So geschieht es vor den sprachlosen Menschen die sich an diese Wahrsagerin wenden:

Die Gestalt breitete beide Arme aus, das Gewand fiel herab und eine hohe wunderherrliche Frau stand da im weißen faltenreichen Kleide, mit einem Gürtel von funkelnden Steinen und schwarzen, hochaufgenestelten Haaren. Hals, Nacken und Arme zeigten entblößte, jugendlich üppige Formen. »Das ist ja nicht die Alte!« so flüsterte es durch die Reihen der Zuschauer.⁹⁰

⁸⁹ Hoffmann, 1993, 778.

⁹⁰ Ebd. 762.

Schlussfolgerungen

Nach der Untersuchung der Doppelgängerfigur in verschiedenen Werken und aus verschiedenen Perspektiven, können wir verstehen, warum diese literarische Figur nicht so einfach zu beschreiben ist, wie wir es schon am Anfang der Arbeit erläutert haben. Martín (2007) zitiert in seinem Werk einen Satz von Autor Fusillo (1998) aus dessen Werk *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, um den *Doppelgänger* zu beschreiben: "Si parla di doppio quando, in un contesto spaziotemporale unico, cioè in un unico mondo possibile creato dalla finzione letteraria, l'identità di un personaggio si duplica: un uno diventa due; il personaggio ha dunque due incarnazioni: due corpi che rispondono alla stessa identità e spesso allo stesso nome"⁹¹. Doch wir wissen nach der Analyse von Hoffmanns Werke, dass diese Beschreibung nicht immer mit der Darstellungsweise der Doppelgängerfigur übereinstimmt: manchmal erscheinen nicht *physische Doppelgänger*, sondern Schatten, Spiegelbilder, Porträts und sogar eine innere Entzweiung, die sich mehr an Freuds Unbewusste annähert. In dem Fall von Medardus/Viktorin ergibt sich vielmehr eine innere Entzweiung, als eine reine Begegnung zwischen den *Doppelgängern*, wie im Falle der Erzählung *Die Doppelgänger*. In diesem Werk wissen wir, im Gegensatz zu dem *Doppelgängern* Medardus/Viktorin, wo und wann sich jeder *Doppelgänger* befindet, denn Hoffmann beschreibt es deutlich im Laufe der Erzählung: "Während sich dies in Hohenflüh begab, war Haberlands Doppeltgänger, der junge Deodatus Schwendy, in einen neuen Zauberkreis bedrohlicher Abenteuer geraten"⁹².

Hoffmann versucht nicht in *Die Doppelgänger* einen deutlichen Wahnsinn darzustellen, wie im Falle des Mönchs Medardus. Denn mit *Die Elixire des Teufels* will Hoffmann, dass selbst der Leser Viktorin und Medardus nicht unterscheiden kann; denn, wie wir es schon gesehen haben, weder eine Narbe noch eine Leiche können

⁹¹ Martín, 2007, 23.

⁹² Hoffmann, 1993, 796.

beweisen, dass es sich um zwei verschiedene Personen handelt (wie im Falle von George und Deodatus). Vielmehr erscheint in *Die Elixiere* ein einziges "Ich", das die Selbstzerstörung beabsichtigt. So zum Beispiel sagt der *Doppelgänger* dem Mönch folgendes: "Du mußt jetzt mit mir kommen [...] wir wollen auf das Dach steigen [...] Dort wollen wir ringen mit einander, und wer den andern herabstößt, ist König, und darf Blut trinken"⁹³.

Die Elixiere des Teufels stellt also am besten die Entfremdung des "neuzeitlichen Ichs" in einer modernen Massengesellschaft, dar. Der Mönch Medardus muss ein Klosterleben durchführen, das er in Wirklichkeit nicht leben möchte. Trotzdem betrügt er sich selbst im Laufe des Werkes, wie zum Beispiel, als er sein Noviziat antritt, um die Schwester des Konzertmeisters auszuweichen:

"Worüber erfreuest du dich so, mein Bruder?" frug Cyrillus. Soll ich denn nicht froh sein, wenn ich der schnöden Welt und ihrem Tand entsage? antwortete ich, aber nicht zu leugnen ist es, daß indem ich diese Worte sprach, ein unheimliches Gefühl, plötzlich das Innerste durchbebend, mich Lügen strafte."⁹⁴

Der soziale Zwang bringt das Zerrissenheitsgefühl des "modernen Ichs" mit sich, welches am besten anhand der Doppelgängerfigur symbolisiert wird. Deswegen ist es nicht komisch, dass sogar heutzutage der *Doppelgänger* immer noch in Literatur und Filmen zu finden ist, um Leute die sich in einer Umgebung, die immer entmenslichter ist, nicht anpassen können und um deren Unzufriedenheit darzustellen.

Im Laufe dieser Arbeit, haben wir schon einige Beispiel dieses sozialen Zwangs gesehen, den die verdoppelten Figuren ertragen, und es gibt noch andere: als Spikher von der Gesellschaft als ein "ein mauvais sujet, ein homo nefas" beschrieben wurde und "voll Wut und Scham [...] auf sein Zimmer flüchtete"⁹⁵; oder als die Prinzessin in *Die Doppelgänger* in einem Schloss wegen einer angeblichen Untreue eingesperrt wurde.

⁹³ Hoffmann, 2007, 128.

⁹⁴ Ebd. 32.

⁹⁵ Hoffmann, 1993, 352.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) sagte mal, dass “die Freiheit des Menschen nicht darin liegt, dass er tun kann, was er will, sondern, dass er nicht tun muss, was er nicht will”. Ich zitiere diesen Philosophen, weil meiner Meinung nach dieser Satz die Frustration des *Doppelgängers*, das zu machen was er in Wirklichkeit nicht machen will, sehr gut symbolisiert. Diese Frustration ist sehr deutlich in Hoffmanns Werken, wenn die verdoppelten Figuren an ihre Jugend denken und eine Nostalgie fühlen, während ein *zweites Ich* ihnen sagt:

“Siehe”, lispelts mir in die Ohren, “siehe, wie viel Freuden schieden in diesem Jahr von dir, die nie wiederkehren, aber dafür bist du auch klüger geworden, und hältst überhaupt nicht mehr viel auf schnöde Lustigkeit, sondern wirst immer mehr ein ernster Mann – gänzlich ohne Freude.”⁹⁶

Man kann also interpretieren, dass der *Doppelgänger* die Erstickung vor der “Erwachsenenwelt” darstellt, die zu viele Verpflichtungen hat und den Menschen immer mehr von der Natur (demnach auch von seinem eigenen “Ich”) entfernt. Diese Entfernung zwischen Mensch und Natur kann in einem Gespräch zwischen Medardus und einem Jäger wahrgenommen werden, als dieser ihn sagt, dass der Mensch deswegen seine Freiheit verloren hat:

“Kurz, ein rechtschaffener frommer Jägersmann, führt ein gar lustig herrlich Leben, denn es ist ihm ja wohl noch etwas von der alten schönen Freiheit geblieben, wie die Menschen so recht in der Natur lebten, und von all’ dem Geschwänzel und Geziere nichts wußten, womit sie sich in ihren gemauerten Kerkern quälen, so daß sie auch ganz entfremdet sind all’ den herrlichen Dingen, die Gott um sie hergestellt hat, damit sie sich daran erbauen und ergötzen sollen, wie es sonst die Freien taten, die mit der ganzen Natur in Liebe und Freundschaft lebten, wie man es in den alten Geschichten lieset.”⁹⁷

⁹⁶ Ebd. 326.

⁹⁷ Hoffmann, 2007, 127.

Literaturverzeichnis

- Bär, G. (1997). "Doppelgänger in der Literatur. Über die literarische Verarbeitung von Spaltungsphantasien und deren gesellschaftliche und individuelle Voraussetzungen". *Runa*, (27), 195-226
- Cotarelo, R. (2005). *La fábula del otro yo*. Valencia: Centro Francisco Tomás y Valiente.
- Forderer, C. (1999). *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Hoffmann, E.T.A. (2007). *Die Elixiere des Teufels*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Hoffmann, E.T.A. (1993). "Die Abenteuer der Sylvester-Nacht". In *Fantasiestücke in Callot's Manier*. (325-359) Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Hoffmann, E.T.A. (1993). "Die Doppeltgänger". In *Fantasiestücke in Callot's Manier*. (755-813) Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Horkheimer, M. und Adorno, T. W. (2000). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Martín, R. (2007). *La amenaza del Yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Praz, M. (1988). *El pacto con la serpiente*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rank, O. (1925). *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*. Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Ziolkowski, T. (1980). *Imágenes desencantadas (una iconología literaria)*. Madrid: Taurus.